
James Stewart : corps du maître, maître du corps

Susan White



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2220>

DOI : 10.4000/doublejeu.2220

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 135-142

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Susan White, « James Stewart : corps du maître, maître du corps », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2220> ; DOI : 10.4000/doublejeu.2220



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

JAMES STEWART : CORPS DU MAÎTRE, MAÎTRE DU CORPS

Qu'est-ce que cela veut dire, être un corps devant la caméra, surtout un corps devant une caméra qui est censée être contrôlée par un « auteur », dont la vision est envoûtante ? Même si nous évitons la conception la plus totalitaire de l'auteur, même si nous sommes d'accord avec ceux qui ont déclaré (peut-être prématurément) la mort de l'auteur, l'auteurisme nous reste comme principe organisateur de colloques, de cours universitaires, de rayonnages des magasins de vidéos, aussi bien que de nos pensées secrètes sur le cinéma. Mais on voit aussi dans ces magasins et dans ces titres de cours et de colloques les noms d'acteurs, plutôt des vedettes, des stars du cinéma. On y voit, effectivement, ce pouvoir objectif et subjectif des stars dont Richard Dyer¹ a parlé. Il me semble, néanmoins, que l'attention prêtée aux vedettes du cinéma par les universitaires a toujours un léger goût d'embarras, de gêne, comme s'il y avait quelque chose du fan, de l'idolâtre, du pas sérieux dans le regard porté sur la vedette, qui reste une image de marque, le produit des forces publicitaires des studios.

Malgré notre gêne, il nous paraît évident que le jeu de l'acteur apporte quelque chose de fondamental au cinéma, et que le cinéma reste un art basé sur des collaborations même quand on suit les préceptes de l'auteurisme *hard* du jeune François Truffaut. La tradition occidentale du jeu de l'acteur nous a enseigné que le corps de l'acteur est un instrument – les acteurs parlent parfois de « leur » instrument (une expression souvent parodiée pendant la vogue de « la méthode » de Stanislavski). Mais il y a également une tradition qui considère le corps de l'acteur comme l'instrument du metteur en scène – une matière première que l'on voudrait souple, mobile, point récalcitrante. On pourrait même dire qu'il y a une lutte, pour ce qui concerne les acteurs, entre le désir du « public » de voir une image de marque stable et celui que les « vrais » acteurs se métamorphosent d'un rôle à un autre – souvent par le moyen de grands efforts physiques et psychologiques : Lon Chaney et ses maquillages tortueux ; Robert de Niro, Tom Hanks, Renée Zellweger et tant d'autres ayant « héroïquement » à perdre ou à prendre du poids pour un rôle particulièrement exigeant (*Raging Bull*, *Cast Away*, *Bridget Jones's Diary*). Nous reconnaissons le corps torturé comme

1. R. Dyer, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1979.

ayant contribué à quelque chose de valable, de vrai, dans le spectacle – idée soutenue dans les écrits d'Antonin Artaud², parmi d'autres.

En pensant au problème de l'acteur comme auteur, j'ai choisi de parler de James Stewart parce qu'il présente beaucoup des qualités contradictoires, voire paradoxales, que nous associons avec les grandes vedettes hollywoodiennes. Il a une image de marque forte qui résiste même à la réalité des rôles qu'il a joués. C'est le représentant par excellence des valeurs américaines et un héros de la Seconde Guerre mondiale – mais c'est aussi quelqu'un qui inquiétait les chefs de studio avec son corps trop délicat et un certain manque de qualités masculines. C'est un acteur qui a travaillé avec les plus grands « auteurs » – les maîtres américains Frank Capra, Anthony Mann, Alfred Hitchcock, John Ford – et qui, donc, a souvent été décrit comme l'instrument idéal des grands cinéastes. Avec son expressivité remarquable et sa capacité à représenter la souffrance, il semble être une toile blanche pour les émotions « téléphonées » d'un metteur en scène puissant ou même sadique. Mais en regardant de près l'évolution du corps et de l'art de James Stewart, nous voyons quelqu'un qui semble être devenu maître de son corps. Nous faisons l'expérience de l'acteur comme celui qui imprime avec son être physique et spirituel la pellicule que nous voyons au cinéma. Est-ce que cette « action » d'imprimer la pellicule peut être considérée comme une activité de l'acteur ? Ou s'agit-il d'une présence passive ? Cela nous renvoie aux définitions fondamentales de « l'homme » – celui qui fait, qui agit, qui fabrique. Si l'acteur est un auteur, il fait quelque chose en imprimant la pellicule. Il nous arrive de nous demander aussi comment l'effet de la pensée prend sa forme au cinéma : nous croyons « voir » les pensées comme quelque chose qui se passe derrière la caméra – dans l'œil-cerveau de l'auteur / metteur en scène.

Né en 1908 à Indiana, une ville de Pennsylvanie, d'une famille modeste mais non sans moyens, James Stewart a fait ses études à Princeton et a commencé une carrière théâtrale à New York. Après quelques réussites sur les scènes de Broadway, il a signé un contrat avec la MGM malgré son physique décharné, sa voix un peu cassée et son bégaiement. Selon plusieurs historiens, on ne savait même pas comment le photographe pour les photos publicitaires – avec une raquette de tennis, il paraissait ridicule mais il n'était pas mieux en costume. On l'a donc lancé comme l'Américain moyen, le « *boy-next-door* » (le garçon d'à côté) avec un bon sens de l'humour. Stewart se distingue des autres vedettes américaines des années trente et quarante, comme le seul à remporter ses plus grands succès dans les années cinquante,

2. A. Artaud, *Le Théâtre de la cruauté*, in *Œuvres complètes*, t. XIII, Paris, Gallimard (Collection blanche), 1974.

c'est-à-dire au moment du déclin des grands studios. Stewart a été un des premiers acteurs à prendre un pourcentage des recettes plutôt qu'un salaire pour les films qu'il a tournés. Entre 1950 et 1957, il a tourné plus ou moins un film par an pour Universal International en gardant le droit de travailler en dehors du studio et en exerçant parfois son contrôle sur les projets dans lesquels il s'était engagé. Vers la fin des années trente, Stewart a joué le rôle de jeune premier avec une adresse et une maladresse charmantes – notamment dans les films de George Cukor (*The Philadelphia Story* / *Indiscrétions*) et de Franck Capra (*You Can't Take It With You* / *Vous ne l'emporterez pas avec vous* et *M. Smith Goes to Washington* / *Monsieur Smith au Sénat*). Dans ce dernier film il y a déjà bien des marques du style de jeu de Stewart – c'est la période de sa carrière dont le public américain se souvient le mieux (*It's a Wonderful Life* / *La Vie est belle* est peut-être le film le plus souvent diffusé par la télévision américaine). On aurait envie de dire que Capra s'est bien « servi » des capacités de Stewart en le filmant parfois en plan moyen – soulignant son corps émacié et ses gestes maladroits – et parfois en gros plan, insistant sur l'honnêteté et l'intelligence (selon une certaine sémiotique de race, de sexe, de physionomie) du visage de l'acteur. Dans la scène, par exemple, où M. Smith se prépare à aller à Washington avec le sénateur Paine – l'idole de Smith qui a été corrompu par la machinerie politique – le visage de Stewart exprime en gros plan et en plan moyen beaucoup d'émotions complexes et contradictoires.

Ce qui caractérise son jeu ici (et ailleurs) est la clarté du « sens » de ses expressions (il est ému, gêné, heureux, frustré) et la rapidité avec laquelle ses expressions se succèdent sur son visage. Naremore³ a brillamment décrit le jeu de Stewart dans *Fenêtre sur cour*, disant qu'il se servait non seulement des signes plus ou moins conventionnels de la tradition de la pantomime et de Delsarte, mais aussi de signes « personnels » fabriqués par l'acteur – des signes aussi « extérieurs » que ceux de Delsarte, mais moins répandus. Stewart travaillait aussi selon la méthode de Stanislavski, réinterprétée plus tard aux États-Unis par Lee Strasberg, en se servant d'une idée (assez suspecte mais toujours en vogue) de l'intériorité et de l'authenticité de son émotion. Dans cette scène de *Monsieur Smith*, où les petits éclaireurs de son État lui présentent une serviette dont il doit se servir à Washington, il y a une série de champs / contrechamps représentant les visages de Stewart et de l'enfant qui lui présente la serviette. Stewart a souvent dit qu'il ne *jouait* pas – il ne faisait que réagir. On voit dans la scène avec le petit éclaireur que Stewart, en effet, réagit à l'émotion de l'enfant et à sa propre émotion avec une série de mouvements du visage qui ont une subtilité kinesthésique

3. J. Naremore, *Acting in the Cinema*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1988.

presque impossible à « diriger ». C'est en s'ouvrant à la caméra que Stewart se fait l'auteur de nos émotions en tant que spectateurs. Mais c'est seulement dans un contexte que Vincent Amiel⁴ appellerait, d'après son livre, *Le Corps au cinéma*, celui du récit et non pas grâce au corps lui-même que nous pouvons nous permettre de sentir avec Stewart. C'est la serviette, le costume, le défilé, la présence de la mère de Smith, etc. qui nous donnent la possibilité d'aller aussi loin que nous le faisons dans l'émotion avec cet acteur. Ce sera le projet fondamental de Stewart (un projet qui vaut bien ceux de tout auteur du cinéma) de se débarrasser – et de nous débarrasser avec lui – de l'armature du récit qui nous protège de notre ouverture vers le sentiment. Cette façon bien connue de Stewart (voir Naremore⁵, Keane⁶, Bingham⁷) de s'ouvrir aux autres acteurs et à la caméra, de se rendre vulnérable, est parfois compensée par une colère toute « masculine », pleine d'indignation – une colère qui semble provenir de la loi même, comme dans *Monsieur Smith au Sénat* ou *L'Homme qui tua Liberty Valance*. Cette colère semble, paradoxalement, garantir la masculinité qui serait sinon menacée par la vulnérabilité de l'acteur, et à la fois l'épuiser au point qu'il devient « mou » et faible. Même dans la célèbre scène de colère de *Monsieur Smith au Sénat* (quand il tente de faire obstruction au vote du Sénat en monopolisant la parole) qui vient assez tôt dans la carrière de Stewart, on voit déjà ce qui deviendra une tout autre sorte de colère. Au lieu d'être une émotion qui renforce l'autorité du personnage, cette manifestation de colère est plutôt une espèce de folie qui n'a rien de rassurant – qui semble nous montrer les fêlures du personnage – et qui finira par un accès de désespoir dans lequel la « bonne » colère se noie (comme lorsque George Bailey veut se noyer dans *La Vie est belle*).

La « fêlure » dont je parle ne fera que croître quand Stewart reprendra sa carrière après quatre ans de guerre. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il était un pilote fort décoré après deux mille heures de vol et de bombardements des cibles ennemies. Dennis Bingham⁸ et Amy Lawrence⁹ font l'hypothèse que cette belle carrière militaire et donc sa réputation d'homme sûr et solide, lui ont permis d'accepter une dizaine de projets pendant les

4. V. Amiel, *Le Corps au Cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, PUF, 1998.

5. J. Naremore, *Acting in the Cinema*.

6. M. Keane, « A Closer Look at Scopophilia : Mulvey, Hitchcock and *Vertigo* », in *A Hitchcock Reader*, M. Deutelbaum et L. Poague (éd.), Ames, Iowa State University Press, 1986.

7. D. Bingham, *Acting Male : Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*, New Brunswick – New Jersey, Rutgers University Press, 1994.

8. *Ibid.*

9. A. Lawrence, « American Shame : Rope, James Stewart and the Postwar Crisis », in *Hitchcock's America*, J. Freedman et R. Millington (éd.), New York, Oxford University Press, 1999.

années cinquante où la folie et l'angoisse du personnage sont « équilibrées » par le souvenir du sang-froid de Stewart dans le contexte de la guerre (Stewart, ne voulant pas exploiter son héroïsme, a insisté pour que les studios ne fassent pas référence à ses exploits militaires dans les publicités pour ses films – une réserve typiquement « virile » et militaire, d'ailleurs). Donc, c'est tout le *star system*, une mythologie personnelle, un certain physique et un style de jeu mêlant pantomime traditionnelle et inventions individuelles, qui permettent à Stewart d'incarner – de créer – ses personnages fragiles, pathologiques mais foncièrement honnêtes des années cinquante.

Winchester 73 (1950) est le premier des huit films tournés par Anthony Mann avec Stewart en vedette. L'image du film qui est peut-être la plus répandue est celle où l'on voit Stewart (Lin McAdam), à la recherche de son frère meurtrier, penché violemment sur Dan Duryea (Waco Johnny Dean), le visage tordu de rage. On a du mal même à reconnaître le visage de Stewart – il donne l'impression de mettre en pièces l'image construite si soigneusement pendant les années trente sous les auspices des studios. En 1950 les studios commencent à se désintégrer, et Stewart, avec Mann, saisit l'occasion de lancer un défi à son image de vedette en montrant le masque de l'homme malade du désir de se venger.

Dans *L'Appât / The Naked Spur* (1953), on voit bien la nouvelle dureté du corps et du visage – les effets de la maturation physique et psychique – traces de l'entraînement militaire ? Cette dureté – le visage qui devient un masque immobile et viril, le corps qui ne trébuche plus de la même manière – évoluera de scène en scène, exprimant parfois l'homme qui se contrôle et à d'autres moments l'homme fou de rage, l'homme défait, écrasé par ses propres actes. Dans la scène où, contre son gré, il doit participer à une attaque, qui devient un massacre, d'un groupe d'Indiens, on voit toute l'étendue de ces expressions. Les Indiens ont une revendication légitime à l'égard d'un des compagnons de voyage de Stewart : Roy Anderson (Ralph Meeker) a violé une Indienne et la tribu veut se venger. Quand Anderson entraîne la bande d'Indiens dans une embuscade, Howard Kemp (Stewart) est obligé de défendre le groupe de « Blancs » (y compris Janet Leigh / Lena Patch). On voit ici, bien sûr, la confrontation du héros avec son double (Kemp-Anderson), celui qui fait tout le mal que voudrait faire l'inconscient du héros (viol, vol, etc.). Mais pour ce qui concerne le jeu de Stewart, nous voyons dans cette scène s'exprimer sa capacité de *témoigner*, de *recevoir* des émotions pénibles (faculté dont Hitchcock « se servira » avec succès un an plus tard – mais qui fait déjà partie du jeu de l'acteur). Kemp a l'air ravagé par les conséquences de l'attaque. Même sa façon de monter sur son cheval à la fin de la scène nous le montre.

Dans *L'Homme de la plaine / The Man from Laramie* (1955), la blessure continue à être métaphoriquement l'essence de Stewart. On se souvient

surtout de la scène où Stewart (Will Lockhart) reçoit une balle dans la main et manque s'évanouir de douleur, son corps cassé et son visage, selon les codes hollywoodiens, montrant une série d'expressions quasi féminines. Un an plus tôt, Hitchcock nous avait donné un Stewart plus « blessé » que jamais. Ce couple, Hitchcock / Stewart, nous présente le cas le plus paradoxal pour ce qui concerne l'acteur-auteur. Hitchcock a souvent dit que le jeu des acteurs lui importait peu, qu'il s'appuyait sur les *storyboards* et sur l'effet Koulechov, selon lequel le montage et non l'acteur crée le sens d'une scène. Néanmoins, on a du mal à croire, comme Stewart l'a souvent dit, que Hitchcock n'avait pas vu les collaborations Stewart-Mann et n'avait donc pas constaté l'approfondissement et l'ambivalence sexuelle des émotions manifestées par Stewart dans ces films. On peut faire l'hypothèse que la situation de l'après-guerre et les marques physiques et psychologiques que la guerre a laissées sur la personne de Stewart ont inspiré à Hollywood, chez Hitchcock et Mann surtout, la production de ce genre de personnage « déchiré ». C'est une époque où les hommes américains ont un rapport particulièrement ambivalent avec la loi et le désir (faut-il devenir *beatnik* ou « col blanc » ?) et le physique de Stewart a pu en partie inspirer ce type de rôle : un homme dont les obsessions et le besoin de tout contrôler deviennent les indices d'une faiblesse accablante, qui est au centre des deux films clés de Hitchcock / Stewart : *Fenêtre sur cour* / *Rear Window* (1954) et *Sueurs froides* / *Vertigo* (1958).

Dans *Fenêtre sur cour*, l'intelligence de l'acteur se voit dans les moindres rides du visage de Jimmy Stewart et c'est bien sûr son regard qui crée le récit. Dans son commentaire sur le film, James Naremore¹⁰ a décrit ce film non seulement comme la métaphore parfaite de la mise en scène d'un film, mais aussi comme le sommet du jeu de l'acteur du cinéma moderne : tout se passe sur le visage et avec les mains dans un espace minimal. On sent aussi dans les yeux de Stewart un autre récit – même si on ne le connaît pas. Ce sont les yeux d'un homme qui a tué de loin – en regardant à travers les viseurs d'un bombardier. La diégèse du film explique la puissance de ce regard : Jeffries est un photographe qui a souvent couvert des situations de conflit. Il faut peut-être voir ici moins le travail d'un auteur-metteur en scène qui choisit un casting parfait que celui d'un acteur qui exprime à la perfection le désir et la crainte par le truchement d'un corps entraîné par la guerre et par les studios d'Hollywood. Les traces de toutes ces expériences restent dans ce corps (comme dans le corps de tout acteur) et règnent sur ses moindres mouvements. Par contre, on pourrait dire, selon une idéologie moins « Actor's Studio » et plus brechtienne ou expressionniste,

10. J. Naremore, *Acting in the Cinema*.

que l'acteur a entraîné son corps selon une rhétorique plutôt externe qu'interne et qu'en effet le *star system* nous fait lire le guerrier dans les yeux de Stewart. On voit certainement l'effet Koulechov dans le montage de *Fenêtre sur cour*. Et l'intérêt du film est de mettre ces yeux de photographe et de spectateur en péril.

C'est dans *Vertigo* que nous voyons toute la force de la « présence » de James Stewart sur l'écran et toutes les nuances de ses mouvements, de ses regards et de ses expressions. On connaît l'histoire : Scottie (Stewart) tombe amoureux d'une femme qui est l'objet d'une enquête menée par Scottie à la demande d'un ami, Gavin Elster (Tom Helmore). Scottie la croit possédée par l'esprit d'une ancêtre morte. La femme (Madeleine / Kim Novak) meurt et après une période de grave dépression, Scottie essaie de « reconstruire » la bien-aimée en se servant d'une autre jeune femme, Judy (Novak aussi), comme matière première. Tania Modleski¹¹ a écrit avec une grande pénétration sur la perte d'identité que subit Scottie après la mort de Madeleine. Au moment sublime de la reconstitution de la femme aimée, on voit des traces du Stewart qu'on connaissait dans le passé : gentil, un peu bavard, essayant de s'expliquer avec Judy. Mais on voit aussi, avec de subtiles transitions entre ces deux états, l'obsessionnel, le malade dont la pathologie s'exprime dans un fétichisme lié à un sentiment de perte absolue, aussi bien que l'homme capable d'ordonner, de commander aux autres. Scottie finit par devenir comme Carlotta, l'ancêtre (fausse, d'ailleurs) qui erre dans la ville à la recherche de son enfant perdu. Mais une horreur plus profonde encore attend Scottie quand il découvre qu'il a été la victime d'un complot. Gavin Elster, le mari de Madeleine, s'est servi de Scottie comme « acteur » dans sa pièce, pour se débarrasser de sa femme. Scottie découvre qu'il n'est pas l'auteur de cette mise en scène – qu'il ne fait que jouer et être joué. Nous sommes au cœur de la crise de l'acteur comme auteur. L'acteur Stewart et le personnage Scottie se trouvent, comme les femmes qu'aime ce dernier, être le véhicule des désirs et des projets des autres : Elster / Hitchcock (ce dernier étant acteur / corps dans l'œil du public aussi bien que réalisateur).

Est-ce le lot des acteurs de se trouver contraints dans leurs rôles comme l'est Jimmy Stewart dans son plâtre ou dans son corset (*Rear Window*, *Vertigo*) – et même dans les films qui laissent plus de latitude à l'improvisation ? Est-ce qu'il existe une contrainte aussi rigide pour le metteur en scène et pour les spectateurs ? Bien sûr que oui : on n'arrête pas d'en parler à propos des films d'Hitchcock où « l'auteur » doit cacher son gros corps derrière ceux de ses vedettes. Acteur et réalisateur, ils ne sont pas au fond plus *auteurs* que nous le sommes – nous qui possédons le pouvoir décisif, en

11. T. Modleski, *Hitchcock et la théorie féministe*, trad. fr. N. Burch, Paris, L'Harmattan, 2002.

payant notre place. Est-ce que nous cesserons de voir l'acteur comme véhicule des pensées et des actions d'un autre ? La carrière de Stewart nous pose aussi cette dernière question : est-ce que nous nous confronterons un jour avec un corps qui crée lui-même (comme dans les fantasmes théoriques d'Artaud) sa propre signification dans la souffrance ? Stewart (surtout dans *Vertigo* mais aussi dans la plupart de ses films) a été décrit comme incarnant la passivité féminine – cela fait partie de son jeu d'acteur – de tout jeu d'acteur qui fonctionne comme un « réceptacle » des émotions des autres acteurs et du metteur en scène ; mais les femmes savent de longue expérience que la passivité forcée mène à une activité subtile et souvent puissante.

SUSAN WHITE

UNIVERSITÉ DE TUCSON (ARIZONA)